

Aproximació a la definició de cinema negre (i II)

Martí Martorell

Amb motiu de les projeccions de les pel·lícules del cicle de cinema negre a Maó i Eivissa, l'autor acaba la revisió d'una sèrie de vuit articles que es varen publicar amb el mateix títol l'any 2000.

El maccarthisme

El que es coneix com a cinema negre clàssic té, malauradament, una data exacta de caducitat, provocada d'una manera no gens natural. Aquesta data s'escau quan el maccarthisme comença a fer de les seves. Però, què hi ha darrere aquest nom?

El maccarthisme¹ és tot l'entramat que permet que, l'any 1947, el senador republicà Joseph Raymond McCarthy posi en marxa el Comitè d'Activitats Antiamericanes, un òrgan per a la persecució, principalment, d'artistes i intel·lectuals esquerrans. Però, abans d'explicar què va fer aquest comitè, convé parlar de la comissió presidida per Martin Dies el 1940, com a mostra del fet que l'anticomunisme ja venia de molt enrere: Dies, congressista demòcrata —però més aviat ben ultraconservador— va presidir una comissió en principi encarregada d'estudiar que les pel·lícules de Hollywood no fossin una font possible d'infiltració d'elements totalitaris. Tot i que semblava que les persones que més por havien de tenir d'aquesta comissió havien de ser els simpatitzants de l'Eix, realment hi va haver més testimonis anticomunistes que acusacions contra partidaris de la causa feixista. Aquesta comissió va obrir vint-i-dues convocatòries contra testimonis acusats de pertànyer al Partit Comunista dels Estats Units (partit, però, declarat totalment legal el 1938, d'altra banda). Només cal dir el nom de tres dels "acusats" per veure que el gènere negre començava a estar en la ment d'aquest nous inquisidors: Humphrey Bogart, James Cagney i Fredric March. També una altra passa que es va fer per "netejar" Hollywood de comunistes va ser la creació el 1944 de la Motion Picture Alliance of the Preservation of American Ideals, presidida per Sam Wood i secundada, entre d'altres, per Walt Disney, Norman Taurog, Robert Taylor, Adolphe Menjou, Gary Cooper i John Wayne. Curiosament, va rebre l'oferta de ser-ne president el congressista Martin Dies.

Tornant a la tasca realitzada pel comitè que va concebre McCarthy, cal tenir en compte el factors polítics i socials que van permetre'n la creació:

1. La mort del president Roosevelt va fer pujar al poder Harry S. Truman, que va aplicar una política, tant de caire nacional com internacional, de bloqueig al comunisme, mal temps, doncs per al Partit Comunista dels Estats Units i dels sindicats esquerrans sorgits a l'empara del *New Deal*, la política social i econòmica promoguda per Roosevelt per tal de superar la depressió econòmica del 1929. Precisament la política del *New Deal* havia estat

qüestionada fortament pel sector més ultraconservador del Partit Demòcrata. A més, l'any 1946, tant el Senat com el Congrés passen a mans d'una majoria republicana.

2. La força que varen arribar a tenir els sindicats de cineastes tot just esmentats va atemorir els polítics i propietaris de les productores.



3. La política pròpia del Partit Comunista, que aglutinava sensibilitats diferents, en el sentit que hi cabien totes les forces més o menys esquerranes tot i que no fossin d'obediència soviètica, va fer que, en començar la depuració, tota persona que havia militat anys enrere en qualsevol associació política o social d'aquest tipus podia ser processada.

4. Com és habitual en els moviments d'esquerra, ben aviat varen començar a produir-se dissidències que, a la llarga, afeblien aquestes forces davant la dreta més radical. De fet, el Partit Comunista ja des

del 1944 va reivindicar la dependència de Moscou i, per tant, va condemnar tot tipus de "desviació" ideològica.

5. El començament de la guerra freda, és a dir, la tensió que, a partir del 1947, oposà, d'una banda, els EUA i els països occidentals i, de l'altra, l'URSS i el bloc comunista.

L'altre nom del maccarthisme, "cacera de bruixes", prové de l'obra *The Crucible* (*Les bruixes de Salem*), peça de teatre escrita per Arthur Miller el 1953 com a crítica a tot el procés encetat per MacCarthy: és una obra que mostra el judici que



La jungla del asfalto

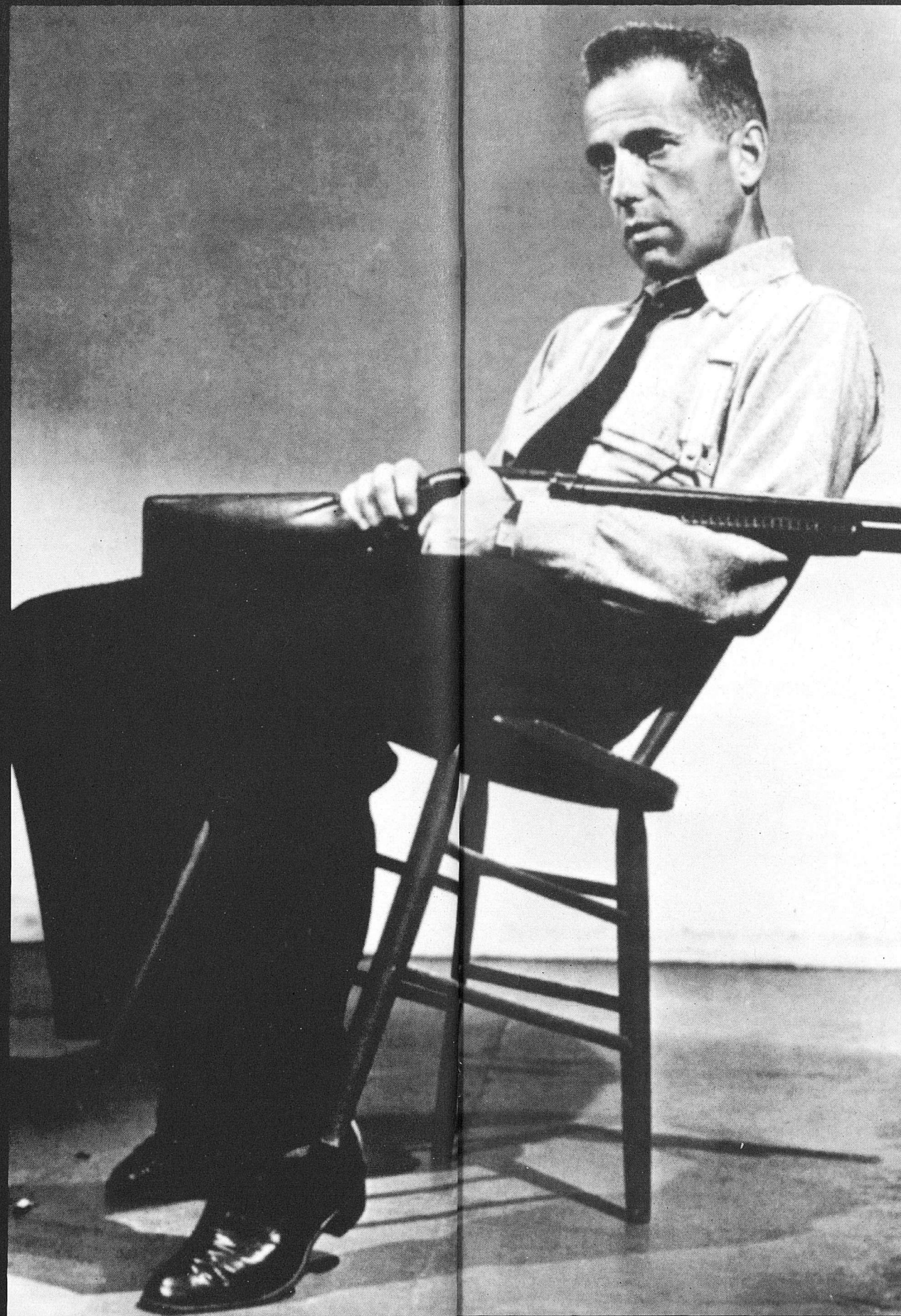
es va fer a l'Amèrica colonial contra un seguit de dones per ser considerades bruixes simplement perquè no seguien les normes de la societat: el paral·lelisme, doncs, és ben bo d'establir.

L'octubre del 1947 es posa en marxa la primera comissió parlamentària sorgida de les consignes de MacCarthy, presidida pel congressista Parnell Thomas i que comptava, entre d'altres membres, amb Richard Nixon, futur president dels Estats Units. Varen citar quaranta-una persones: dinou considerades "amistosès", és a dir, anticomunistes, com ara Adolphe Menjou, Ronald Reagan i Robert Montgomery; i vint-i-dues de "no amistoses", per tant, esquerranes, les més significatives de les quals eren Bertold Brecht, Edward Dmytryk, Lewis Milestone i Dalton Trumbo. Els famosos "deu de Hollywood" varen ser el resultat d'aquesta comissió: els altres vuit no arribaren a declarar i Bertold Brecht, com a estranger, va poder anar-se'n dels Estats Units abans de declarar. Aquestes deu persones varen patir tot un seguit de condemnes i interrogatoris que es varen allargar durant més de dos anys i que aconseguiren que una d'elles es convertís en un "penedit": era Edward Dmytryk, que llavors va començar a delatar antics amics seus. A canvi, va poder tornar a fer cinema.

L'any 1951 va aparèixer en escena la comissió Wood, que encara va superar la de Parnell Thomas en nombre d'interrogatoris: va citar més de cent persones, cinquanta-vuit de les quals es varen "penedir". Va ser a partir d'aquest moment que totes les persones citades només podien triar entre penedir-se, la qual cosa suposava inevitablement delatar altres persones, o passar a treballar clandestinament, perquè començaren també els *blacklisted*, les famoses llistes negres: qui hi figurava, no podia treballar a Hollywood. Aquestes llistes, malgrat que la campanya encapçalada per MacCarthy va acabar el 1954 perquè va voler acusar l'intocable exèrcit, varen ser efectives fins l'any 1960, quan la crisi marcada per l'aparició de la televisió i pel final de l'època dels grans estudis, a més de la política de distensió de John F. Kennedy, varen obrir una nova etapa.

El mal, no obstant això, ja estava fet, perquè, a causa d'aquesta política de persecució, es varen perdre un bon grapat de professionals del cinema, el més famós dels quals va ser Charles Chaplin, que, quan viatjava el 1952 cap a Londres per a la reposició de *City Lights* (*Luces de la ciutat*), va decidir no tornar als Estats Units.

Una vegada vist el que va suposar el maccartisme, és evident que, pel que ja s'ha dit a l'article anterior quant a la filiació política de molts dels directors, productors o guionistes assidus del gènere negre, molts d'ells en patiren la conseqüència. Segurament el cas més paradigmàtic va ser la mort de John Garfield per un atac de cor causat per l'angoixa el 1952 mentre anava en tren a declarar davant la comissió. Aquest actor, i també productor, era el protagonista de *The Postman Always Rings Twice* (*El carter sempre truca dues vegades*, Tay



Garnett, 1945) i de *Body and Soul* (*Cos i ànima*, Robert Rossen, 1947). Rossen també va ser un dels citats a declarar a la comissió Parnell Thomas. També va recórrer a l'exili el citat Jules Dassin, director de *The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1948) i de *Night and the City* (*Noche en la ciudad*, 1950).

Tres directors que no es veieren directament implicats per cap de les comissions però que, per motivacions polítiques, varen decidir exiliar-se davant la situació que es va crear foren John Huston, Orson Welles i Fritz Lang. Aquest darrer director ja només va poder fer tres pel·lícules més a Alemanya: *Der Tiger Von Schnapur* (*El tigre de Esnapur*); la seva continuació *Das indische Grabmal* (*La tumba india*), ambdues del 1958 i, finalment, *Die tausend Augen des Doktor Mabuse* (*Los crímenes del doctor Mabuse*), del 1960.

Han passat molts d'anys, però encara ara romanen ferides obertes. Només cal recordar què va passar a la cerimònia de lliurement dels premis Oscar del 1999 quan Elia Kazan, un dels directors "penedit", va recollir el premi honorífic amb què l'Acadèmia el guardonava: una gran part dels assistents va optar pel silenci, en comptes d'aplaudir, com a mostra de protesta i de suport a les persones que Kazan va perjudicar.

Autors literaris principals

Ja gairebé des del naixement del cinema, han estat ben usuals les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries i, les pel·lícules negres, potser són un dels gèneres que més "es nodreixen" de la literatura. La raó d'aquest fet és que el tipus de "narració literària" que més s'adiu amb aquest gènere té moltes de concomitancies amb la "narració cinematogràfica".

Per què això? Un dels motius, no l'únic però sí que n'és un dels més significatius, prové del component conductista que impregna gran part de l'obra d'una gran part dels conradors d'aquest gènere. És evident que una de les principals doctrines psicològiques que aparegueren al començament del segle xx, el behaviorisme o conductisme de John Broadus Watson, va influir notablement el gènere negre. Aquesta teoria,² en poques paraules, afirma que l'estudi de la conducta s'ha d'ajustar a l'anàlisi de les dades del comportament que són perceptibles i mesurables d'una manera objectiva i, per tant, s'ha d'excloure la descripció del contingut de la consciència i ha d'abstenir-se de la introspecció.

Com es tradueix tot això literàriament? Doncs en un tipus de narració en què el que abunda són especialment els diàlegs i la descripció de comportaments físics, la qual cosa va fer veure als productors cinematogràfics que aquesta era un gènere literari "fàcil" d'adaptar, més que no altres que fan servir recursos literaris més difícilment "traduïbles" cinematogràficament, com ara els monòlegs interiors.

No obstant tot això, i ben afortunadament, cal tenir present que, tanmateix, la personalitat literària



JACK NICHOLSON
JESSICA LANGE
DANS UN FILM DE BOB RAFELSON

Le
Facteur
sonne
toujours
Deux fois

JACK NICHOLSON - JESSICA LANGE
"LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS"
MONTÉ PAR JOHN CALLOS - SCÉNARIO DE DAVID MAHET
D'APRÈS LE ROMAN DE JAMES M. CAIN - RÉALISÉ PAR BOB RAFELSON
MONTÉ PAR ANDREW BRAUNSBURG - COSTUMES PAR CHARLES MULVEHILL - MUSIQUE PAR BOB RAFELSON

de cadascun dels principals autors no se subjecta mai a cap teoria ni, especialment, a cap simplificació. És per aquest motiu que convé parlar un per un de cada novel·lista, més que no intentar encabir-los tots amb unes mateixes coordenades. El que sí que és un fet gairebé constant de la majoria d'aquests autors és que també varen fer de guionistes, no tan sols per escriure les versions cinematogràfiques de la seva obra literària, sinó també per redactar els guions de les novel·les d'altres escriptors, com ja es veurà més endavant. Són quatre els autors que encapçalen una llista de creadors que, malgrat que són "negres", tracten múltiples temes i amb tècniques i estils molt variats: William R. Burnett, Raymond Chandler, Dashiell Hammett i James Mallahan Cain.

El primer, escriptor influït per Ernest Hemingway i Honoré de Balzac, va voler construir tot un mosaic narratiu sobre la història contemporània dels Estats Units, amb punt de partida la guerra de Secessió. Tota la seva novel·lística té com a tret comú una visió crítica de la societat nord-americana i una mirada del món de la infantesa com a paradís perdut, en altres paraules, els temps feliços de la infantesa com a temps irrecuperable. Quant a les obres de gènere negre, contra principalment el corrent de

les *crook stories*, és a dir, narració contada des del punt de vista dels delinqüents. Tot i que abans ja havia treballat com a guionista al cinema, és l'any 1941 quan es va professionalitzar com a guionista cinematogràfic. Per ordre cronològic, es poden destacar aquestes novel·les, amb les versions cinematogràfiques de títol homònim: *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn Le Roy, 1930); *High Sierra* (*L'últim refugi*, Raoul Walsh, 1941)³ i *The Asphalt Jungle* (*La jungla d'asfalt*, John Huston, 1950).

Si hi ha cap adjectiu que més s'acosta a la definició de l'obra de Raymond Chandler és romàntic, però alerta, no dit en sentit pejoratiu. El romanticisme a Chandler rau en la presentació dels seus personatges com a persones íntegres dins un món que precisament no convida a ser-ho, personatges que, pel sentit de la justícia i pels impulsos que senten, van contracorrent, com n'és una mostra clara el detectiu Philip Marlowe, tantes i tantes vegades portat al cinema. Una de les millors versions d'una novel·la interpretada per Marlowe és la crítica i atraient *The Big Sleep* (*El son etern*, Howard Hawks, 1946). Chandler també va col·laborar en diferents guions, una tasca en què cal ressaltar especialment el guió de la magnífica pel·lícula *Double Indemnity* (*Perdició*, Billy Wilder, 1944), basada en la novel·la homònima de James M. Cain.

Segurament les versions cinematogràfiques de les novel·les de Dashiell Hammett no varen ser tan afortunades com les d'altres autors, per exemple, la versió cinematogràfica *The Maltese Falcon* (*El falcó maltès*, John Huston, 1941) de la novel·la del mateix nom és fallida,⁴ sobretot per la tria de la protagonista femenina (Mary Astor), inversemblant com a dona fatal. Aquesta novel·la té com a protagonista Sam Spade que, juntament amb Philip Marlowe, han esdevingut els paradigmes d'un dels personatges més representatius del gènere negre, el detectiu privat. Sam Spade és un personatge més aviat cínic i dur, fill indiscutible de la concepció literària de Hammett: una narrativa marcada per la l'ambigüitat, la duresa i l'enfocament realista. Gairebé com un fet curiós, hi ha també tota la sèrie de pel·lícules basades en un altre personatge de Hammett, l'"home prim". Són un seguit de quatre pel·lícules dirigides per W. S. Van Dyke i que, pel tractament que varen rebre, poden ser considerades més aviat comèdies, malgrat que presentin una mínima trama policíaca: *The Thin Man* (*El sopar dels acusats*, 1934), *After the Thin Man* (1936), *Another Thin Man* (1939) i *Shadow of the Thin Man* (1941). La tasca directa de Hammett dins el món del cinema va consistir sobretot a aportar històries originals que poguessin ser portades al cinema, com ara *City Streets* (*Las calles de la ciudad*, Rouben Mamoulian, 1931).

Finalment, James M. Cain descriu a les seves novel·les personatges innocents que, enganats pers paranyes sexuals, fan la passa cap al món del delictes, com ho demostren ben clarament les dues obres més conegudes que va escriure: *Double Indemnity* i *The Postman Always Rings Twice*. Amb-

dues novel·les tenen versions cinematogràfiques: la primera, com ja s'ha vist en parlar de Chandler, és deguda a Billy Wilder, i la segona ha conegut com a mínim tres versions, la més famosa de la qual és la dirigida per Tay Garnett el 1946 i amb el mateix títol que la novel·la. Com a guionista, no va tenir sort, perquè, malgrat que va participar en molts de guions, molt poques vegades el seu nom va aparèixer als títols del crèdit, com és el cas de la pel·lícula *Out of the Past*.

Aquesta ha estat només una aproximació ràpida i breu a aquests escriptors, perquè per a cadascun d'ells es podria parlar molt més, però la intenció tan sols és esbossar-ne els punts principals. A més, és clar que encara es poden esmentar molt més autors, com ara William Irish, Ross Macdonald; Daniel Mainwaring, pseudònim de Geoffrey Homes, guionista i autor de la novel·la *Build My Gallows High*, en què es basa l'esplèndida pel·lícula *Out of the Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947), de la qual s'ha fet esment abans i en la primera part d'aquest article; Virginia Kellogg; també guionista i autora del relat en què es basa la pel·lícula, amb reminiscències de William Shakespeare, *White Heat* (*Al roig viu*, Raoul Walsh, 1949) Horace McCoy; Ben Hecht; Jonathan Latimer; William Peter Macdonald i Jim Thompson.

Abans de tancar aquest apartat, cal fer una reflexió sobre una qüestió que ha estat gairebé oblidada: s'ha estudiat⁵ molt la influència del gènere literari sobre el cinematogràfic, però s'ha deixat de banda que també és ben segur que la influència va anar en sentit contrari, és a dir, no s'haurien escrit segons de quina manera algunes novel·les si els autors no haguessin rebut influències del món cinematogràfic, ja sigui simplement com a espectadors o —més implicats en el procés creatiu de les pel·lícules— guionistes. Seria interessant, doncs, poder tenir estudis dedicats a tractar la manera com el cinema, ja de ben prest, va influir en la literatura.

La fotografia

El director Raoul Walsh afirma a les seves memòries⁶ que —per ell i molts dels directors de la seva època— l'aparició del cinema sonor va suposar, entre d'altres coses, aprendre a no fer recaure en els elements sonors el pes de la pel·lícula: com a màxim, diu Walsh, els diàlegs havien de ser un element més i complementari de tots els altres; és a dir, s'havia d'evitar de totes totes fer teatre filmat, perquè són ben diferents les concepcions que de l'espai i muntatge tenen el cinema i el teatre i, per tant, els diàlegs també són utilitzats de manera diferent. La consciència de voler defugir aquest teatre filmat va obligar els directors a tenir en compte tot un seguit d'innovacions i elements que varen haver de resoldre els directors de fotografia o també anomenats operadors en cap.

Bàsicament, la tasca dels operadors en cap ha consistit i consisteix encara a tractar i assessorar



el director en qüestions relacionades amb els cinc elements que formen la composició fotogràfica: 1) la perspectiva; 2) l'enquadrament segons el format cinematogràfic (clàssic, panoràmic, cinemascop i cinerama); 3) l'enquadrament entès com a diferents modes de filmació (escales dels camps i dels plans, graus angulars i graus d'inclinació); 4) la il·luminació i, finalment, 5) l'ús del blanc i negre,⁷ en uns casos, i el color, en altres. Es veu, doncs, que la feina d'un director de fotografia no és senzilla i, per tant, no es pot obviar la tasca important que realitza en una pel·lícula a l'hora de fer-ne una valoració.

Tota aquesta introducció serveix per valorar encara més la tasca feta pels operadors en cap quan varen haver de resoldre la composició fotogràfica de les pel·lícules negres, perquè segurament aquest és un dels gèneres cinematogràfics —juntament amb el musical— en què la fotografia és un dels elements principals. La raó d'aquest fet és que el cinema negre és gairebé la negació absoluta de teatre filmat: el primer és principalment la conjunció de llum, ombres i enquadra-

ments, l'altre és la seqüenciació de diàlegs i més diàlegs.⁸

Ja s'ha dit a l'article anterior que, de la llarga nòmina de directors de fotografia que treballaren a Hollywood durant l'època clàssica, molts eren europeus, sobretot provinents de la zona germànica. La causa? Fugir del nazisme, que, des del 1933, s'havia instal·lat al poder a Alemanya. No va ser tan sols aquest sector el més afectat. També s'hi troben, entre d'altres, directors (Fritz Lang i Robert Siodmak) i dramaturgs (Bertolt Brecht). Moltes d'aquestes persones havien treballat a Europa, més concretament a Alemanya, quan l'expressionisme creava les principals obres per les quals és conegut. Per tant, no és gens estrany que es vegi una solució de continuïtat entre aquest moviment i el gènere negre.

Un director de fotografia molt lligat a la productora Warner va ser l'immigrant italià Sol Polito. Ja format durant l'etapa del cinema mut, s'han de remarcar les pel·lícules següents en què va treballar: *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935); *G-men* (*Contra el imperio del crimen*, William Keighley, 1935) i *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn Le Roy, 1932).

Nicholas Musuraca, també nascut a Itàlia, es va professionalitzar el 1923 com a director de fotografia. Musuraca crea un ambient ple d'ombres gràcies a un contrast molt marcat de blancs i negres, que produeix una sensació d'intranquil·litat i amenaça. Aquests efectes es poden comprovar sobretot a *Out of the Past* i també a *Clash by Night* (*Encuentro en la noche*, Fritz Lang, 1952).

Tony Gaudio és director de fotografia de pel·lícules com ara *Little Caesar* i *High Sierra*. A la primera, predominen els interiors, el tractament dels quals, mitjançant contrapicats i ombres, els presenta com a llocs foscos i cau del mal. En canvi, *High Sierra* és sobretot una pel·lícula d'exterior: si, com diu Xavier Coma,⁹ és "el cant a la marxa de Roy Earle [...] cap a la llibertat", la simbologia que representa aquesta marxa és mostrada per una fotografia que, sense cap estridència, exposa la grandesa de la naturalesa i la insignificança de l'home quan s'hi compara.

Un altre operador en cap que també va treballar amb Raoul Walsh és Sid Hickox a *White Heat*. És una de les fites cabdals del cinema negre per la interpretació de James Cagney, per la direcció de Walsh i també per la fotografia, de la qual sobresurt l'escena final: James Cagney es provoca la mort disparant contra els enormes dipòsits de combustible on ell està enfilat. La planificació de l'escena i el contrast molt fort entre la fosca de la nit i el foc provocat per l'esclat dels dipòsits fan d'aquest final un dels més expeditius del gènere negre.

També és de l'any 1949 la pel·lícula *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak), amb fotografia de Franz Planer, un operador en cap nascut a Karlovy Vary, a la República Txeca, i que als quaranta-tres anys es va traslladar a Hollywood, després d'haver treballat pel cinema alemany.

L'experiència que hi va adquirir la va traslladar fidelment a les pautes estètiques que el gènere negre requereix: imatges diürnes per als escassos moments de lleure i felicitat; imatges de llocs tancats o nocturnes per a les escenes en què es planifica el robatori o els personatges cauen abatuts.

Una de les poques pel·lícules d'aquest gènere en color de l'època clàssica, tot i que ja a les darreries d'aquest període, és *Slightly Scarlet* (*Ligeramente escarlata*, Allan Dwan, 1956). La fotografia va anar a càrrec de John Alton, polifacètic quant als gèneres que tocava,¹⁰ que en aquest film va saber conjugar el que havia aconseguit en altres pel·lícules negres amb el cromatisme i format que imposaven el tecnicolor i el cinemascope i on ressalta la captació de zones ombrívoles.

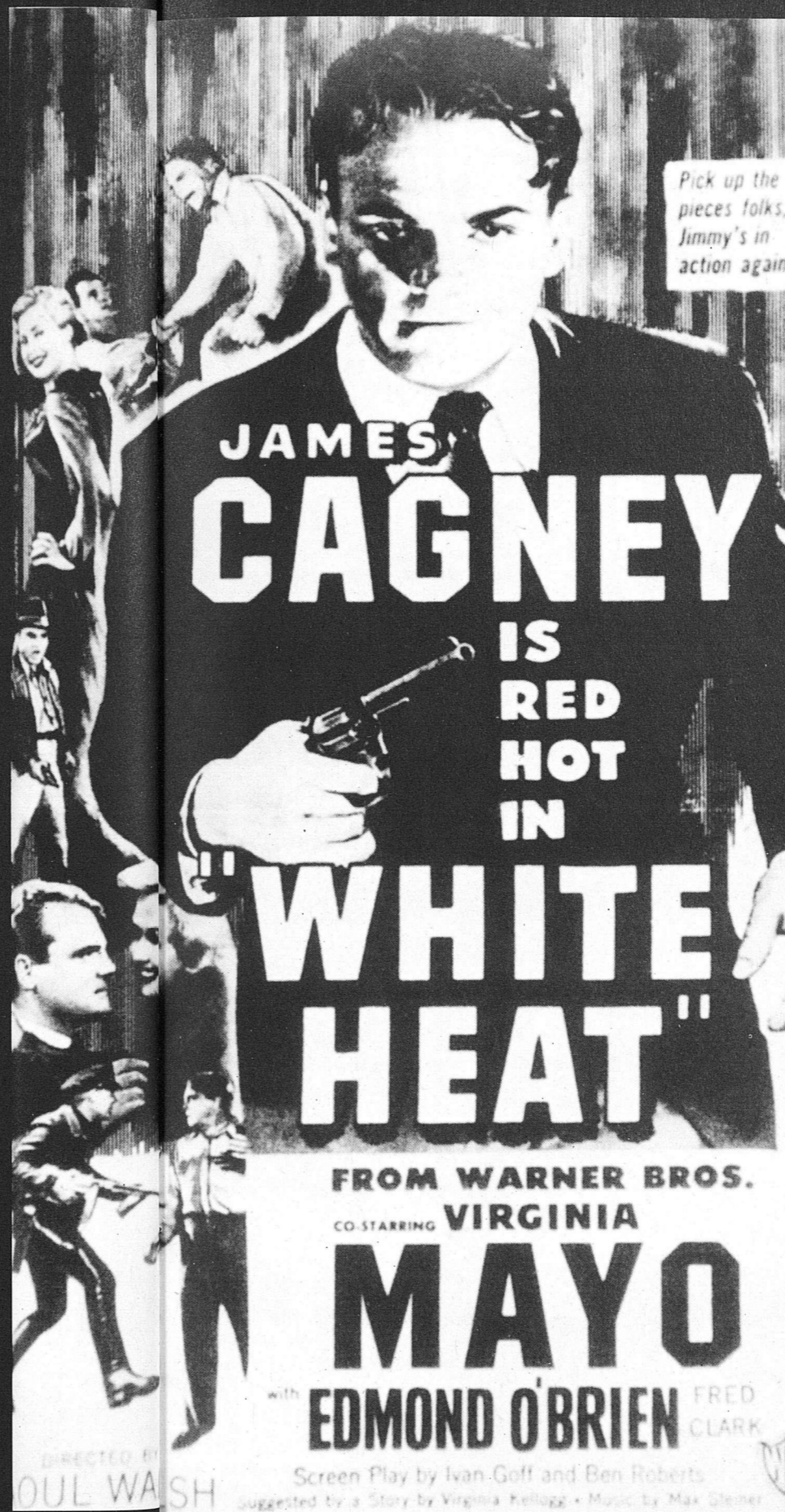
Norbert Brodine va imposar a gran part de les pel·lícules que fotografiava un estil documentalista, ajudat sobretot pel rodatge en els llocs on passava l'acció i la utilització d'exterior. Aquest documentalisme es veu molt ben reflectit, per exemple, a *Somewhere in the Night* (*Solo en la noche*, Joseph L. Mankiewicz, 1946) i *Thieves' Highway* (*Mercado de ladrones*, Jules Dassin, 1949).

La fascinació que provoca la pel·lícula *Scarface* (*El terror del hampa*, Howard Hawks, 1932) segurament es ressentiria si la fotografia no s'hagués encarregat a Lee Garmes, especialment si es recorda la manera com, sense fer servir cap paraula, en acabar la pel·lícula, es fa una crítica de l'idealista i utòpic somni americà: tan sols amb un moviment de càmera molt subtil es veu que el protagonista mor abatut per la policia just davall una tanca publicitària que diu "*The Word is Yours*" ('El món és teu'). També destaquen aquestes altres pel·lícules fotogràfades per Garmes: *City Streets*; *Caught* (*Atrapada*, Max Ophüls, 1949) i *Detective Story* (*Brigada 21*, William Wyler, 1951).

Hi ha molt més directors de fotografia, aquí tan sols se n'ha esmentat una petita part com a manera de reivindicar la gran importància que tenen en la realització d'una pel·lícula, la qual sovint és oblidada injustament.

L'herència

Per acabar aquesta sèrie de dos articles dedicats al gènere negre, es fa



tot seguit un repàs de les pel·lícules que es poden considerar hereves de l'època clàssica.

En primer lloc, cal assenyalar una pel·lícula la visió de la qual, sense cap pal·liatiu, ha de considerar-se imprescindible per veure com perviu l'essència del cinema negre més genuí: *Atlantic City*, de Louis Malle, estrenada el 1980. Dos intèrprets austers, Burt Lancaster i Susan Sarandon, i la història desesperada d'un món que s'enfonsa, com ho fa l'edifici que surt al començament de la pel·lícula.

Un director que va fer un tot un clàssic del cinema negre com és *The Asphalt Jungle* el 1950, encara el 1985 va realitzar *Prizzi's Honor* (*El honor de los Prizzi*), una producció menor dins la filmografia d'aquest autor i més aviat una mirada irònica del món de la màfia. No obstant això, el 1972 sí que va realitzar una pel·lícula colpidora i que deixa l'espectador amb el cor estret: *Fat City* (*Ciutat daurada*), una crònica de l'ocàs d'un boxejador que comparteix molts de punts en comú amb el protagonista perdedor de *The Asphalt Jungle*, Dix Handley.

El poc prolífic Lawrence Kasdan —vuit pel·lícules en vint anys— va debutar l'any 1981 en la direcció amb *Body Heat* (*Foc en el cos*), una història que deu molt a *Double Indemnity*, interessant i amb escenes d'intensitat sexual ben alta. Del mateix any, i també d'un autor poc prolífic, és *The Postman Always Rings Twice*, una nova versió de la novel·la homònima de James M. Cain, dirigida per Bob Rafelson i amb guió de David Mamet. Rafelson ha explicat que totes les altres versions li semblaven poc creïbles quan tractaven la història de l'adulteri entre els dos protagonistes i, per tant, va carregar molt l'aspecte més eròtic de la relació entre Frank (Jack Nicholson) i Cora (Jessica Lange): en estrenar-se, les escenes de contingut sexual marcat varen provocar molt d'enrenou. És inevitable comparar aquesta versió amb la dirigida per Tay Garnett l'any 1946 i interpretada per John Garfield i Lana Turner: la mesura i la contenció que marquen les pautes de la pel·lícula de Garnett encara potencien més la desmesura i la part òbvia de la versió de Rafelson. En canvi, l'any 1999 Bob Rafelson va estrenar *Poodle Springs*, una pel·lícula que no va tenir tanta repercussió com *The Postman Always Rings Twice*, però en

tot cas superior a aquesta. A *Poodle Springs* hi ha la novetat de presentar un Philip Marlowe, creat per Raymond Chandler, ja envellit i casat amb una advocada rica que participa en els negocis no gens nets de son pare. Malgrat l'edat, Philip Marlowe, interpretat per James Caan, conserva l'escepticisme i el cinisme que sempre l'han caracteritzat.

També amb la figura de Philip Marlowe com a protagonista, el 1973 va estrenar-se *The Long Goodbye* (*El llarg adéu*) una pel·lícula de Robert Altman, adaptació de la novel·la del mateix títol de Raymond Chandler. Aquesta versió va ser molt contestada per la crítica, però per ventura és una de les millors adaptacions d'una obra de Chandler perquè, revisada amb perspectiva, es veu que presenta un Marlowe que "esdevé un antiheroi superat pels esdeveniments i pel seu temps, un home que no arriba mai a controlar la situació. Actitud que reflecteix lliurament, però de manera molt fidel, el pessimisme depressiu del llibre".¹¹ L'any 1997 Robert Altman encara va fer una altra aportació al cinema negre amb *Kansas City*, una pel·lícula ambientada durant l'època de la gran depressió econòmica amb un rerefons de campanyes electorals, violència i corrupció i que, alhora, com a homenatge fa del jazz el vertader fil conductor de la pel·lícula.

D'altra banda, *The Godfather. Part III*, esdevé una cloenda que no desdiu gens amb la resta de pel·lícules que formen la trilogia dirigida per Francis Ford Coppola, una saga que comença l'any 1972 amb *The Godfather*, continua el 1974 amb *The Godfather. Part II* —la millor de les tres pel·lícules, excel·lent sobretot la part que conta l'arribada d'Itàlia i l'ascens en la màfia de don Vito Corleone, interpretat aquí per Robert de Niro, i muntada en paral·lel amb la història de l'ascens del fill, Michael— i acabada el 1991 amb la tercera part. És un mosaic que abraça quatre generacions dels Corleone i que continua el camí marcat per les pel·lícules que descriuen l'ascens i caiguda, inevitable, de personatges rellevants de la màfia, un conjunt en què destaquen *The Roaring Twenties* (*Els turbulents anys vint*, Raoul Walsh, 1939) i *Scarface* (Howard Hawks, 1931).

L'any 1974 Roman Polanski dirigeix *Chinatown*, una història malaltissa en què apareix des de l'incest, amb embaràs inclòs, fins el món de la corrupció. El protagonista de *Chinatown*, Jack Nicholson, quinze anys més tard va dirigir-ne una segona part *The Two Jacks*, amb el mateix guionista que l'anterior, Robert Towne, però mancada de l'empenta que tan bé caracteritzava l'altra.

Martin Scorsese ha realitzat en aquests vint darrers anys cinc pel·lícules que es poden relacionar si fa no fa amb el gènere negre: *Goodfellas* (*Un dels nostres*, 1990) *Cape Fear* (*El cabo del miedo*, 1992), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) i *The Departed* (*Infiltrados*, 2006)). La tercera és un *remake* fallit d'una pel·lícula de J. Lee Thompson, superior en tot cas a la de Martin Scorsese, i *Casino* mostra el món fosc i corrupte que amaguen les sales de

joc de la ciutat de Las Vegas. En canvi, *Goodfellas* sí que s'inscriu plenament en el marc del cinema negre i és una pel·lícula molt captivant que conta, sense la transcendència de vegades excessiva de la trilogia de Coppola, la manera com funciona el món de la màfia i les famílies que la formen.

Amb un aire historicista, *Gangs of New York* té la peculiaritat d'oferir el naixement del Nova York modern mitjançant les lluites entre els *gangs* anglesos i irlandesos per controlar el mercat negre d'una ciutat emergent durant la guerra de Secessió. D'altra banda, *The Departed*, *remake* d'una pel·lícula hongkoguessa *Infernal Affairs* (Wai-keung Lau i Siu Fai Mak, 2002), tornava a recuperar un Scorsese cru, violent, en la millor línia de *Goodfellas*.

També Ridley Scott va oferir el 2007 un bon retrat del món dels gàngsters els anys setanta amb *American Gangster*, en l'estil marcat en aquella dècada per William Friedkin amb *The French Connection* (1971).

Amb un caràcter revisionista i manierista alhora, els germans Coen han fet *Blood Simple* (*Sang fàcil*, 1984); *Fargo* (1996); *Miller's Crossing* (*Mort entre les flors*, 1990) i *The Man Who Wasn't There* (*El home que nunca estuvo allí*, 2001), incomprensiblement menystinguda per la crítica i el públic.

L'any 2006 Brian De Palma va estrenar *The Black Dahlia* (*La dàlia negra*), basada en la novel·la homònima de l'escriptor James Ellroy. No agafa en cap moment volada; llastrada per un academicisme vacu, desconegut en un director que ha destacat per pel·lícules molt més agosarades i interessants.

Finalment, dues grans pel·lícules que fan pensar que potser el gènere negre recupera la dimensió que tenia fa més de setanta anys: *Twilight* (*Al caer el sol*) i *L. A. Confidential*.

A *Twilight*, dirigida per Robert Benton el 1998, es conta la història de Harry Ross, interpretat magníficament per Paul Newman, que, com a detectiu privat ja retirat, decideix ajudar uns amics, que han triomfat en el món del cinema actual, en un cas de xantatge. Els tres factors que fan especial aquesta pel·lícula són: primer, una trama policíaca que retracta un món d'assassinat, sexualitat i excés, i amb un guió sense trampes i molt d'ofici. Segon, una història d'amor impossible, però sense estridències. Finalment, una mostra de les dificultats per lligar els valors dels temps passats amb el món actual.

També ambientada en el món del cinema, però durant els anys cinquanta, hi ha *L. A. Confidential*, pel·lícula dirigida per Curtis Hanson i estrenada el 1997. El guió es basa en una novel·la del ja esmentat James Ellroy, la qual cosa suposa la descripció d'un món tèrbol i aspre: tres policies (interpretats per Kevin Spacey, Russell Crowe i Guy Pearce) s'encarreguen d'investigar un cas d'assassinats que finalment es traduirà en el coneixement del món en què el sexe, la corrupció i el poder tot ho transfiguren i res no és el que sembla.

Pel·lícula amb ben pocs efectismes, recupera en gran part el to narratiu i la temàtica de moltes de

les pel·lícules negres dels anys trenta i quaranta: violència moltes de vegades no evident, però soterrada; forta crítica social de les forces que en principi són portadores de la virtut; la visió de la ciutat com a cau del mal; finalment, els diners bruts i la prostitució com a veritables motors de la societat. ■

NOTES

- (1) Les persones interessades a aprofundir en aquest tema poden consultar: GUBERN, R. *MacCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Barcelona: Anagrama, 1970 (segona edició revisada: 1987). RIAMBAU, E. "La posguerra y el maccarthysmo". *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Volum VIII. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen), 1996, pàg. 81-116. —; Torreiro, C. "La caza de brujas. Una pesadilla en la fábrica de sueños". *Dirigido por...*, núm. 70 (1980). —. *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*. Barcelona: Festival Internacional de Cinema, 1990.
- (2) Per a més informació, es pot consultar: FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*. Volum 1. Barcelona: Círculo de Lectores (sisena edició ampliada), 1991.
- (3) Encara va tenir dues versions més: la més fluixa de totes, *I died a Thousand Times* (Mil vegades mort, Stuart Heisler, 1955) i, en versió western, *Colorado Territory* (Juntos hasta la muerte, Raoul Walsh, 1949).
- (4) N'hi ha dues versions més: *The Maltese Falcon* (El halcón), Roy Del Ruth, 1931, i *Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1936.

- (5) Un estudi molt representatiu d'aquest fet és: GUERIF, F. *Le film noir américain*. París: Henri Veyrier, 1986 (amb edició espanyola: *El cine negro americano*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988).
- (6) WALSH, R. *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- (7) De tant en tant, com a rareses cada vegada més difícils de trobar, s'estrenen una o dues pel·lícules l'any en blanc i negre, com és el cas de l'estrena el 1999 de *Celebrity*, escrit i dirigida per Woody Allen i, en la línia revisionista del gènere negre *The Man Who Wasn't There* (2001), dels germans Coen.
- (8) No s'ha de confondre aquí la noció de teatre filmat amb el de versió cinematogràfica d'obres de teatre, perquè són dos tipus de cinema molt diferents. Les versions cinematogràfiques narren visualment, el teatre filmat no és més que simple diàleg, un intent fallit de traducció cinematogràfica, moltes de vegades provocat per un excés de subjecció al text teatral. Un exemple de versió cinematogràfica és *Othello* (1952), una pel·lícula d'Orson Welles basada en l'obra de William Shakespeare; un exemple de teatre filmat és *The Petrified Forest* (El bosque petrificado, 1935) d'Archie L. Mayo, basada en l'obra homònima de Robert Emmet Sherwood.
- (9) COMA, X. *Diccionari del cinema negre*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- (10) De fet, l'únic guardó de l'Acadèmia Americana el va obtenir com a director de fotografia d'un musical: *An American in Paris* (Un americano en París, Vincente Minnelli, 1951).
- (11) Adaptat de TAVERNIER, BERTRAND; COURSON, JEAN-PIERRE. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Akal, 1998, pàg. 306.

